



Riflessioni

Clelia Sguera

Le necessità della musica nelle condizioni di minima umanità

Sbarre arrugginite, finestre cieche, silenzio: pochi elementi diventano involontari interpreti di *ri-evocazioni*, quasi fisiche, di posti lontani nel tempo e nello spazio, di situazioni umanamente inimmaginabili.

Con questo fotogramma una corsista della *Summer* ci ha restituito il suo vissuto della serata del 26 agosto che nella forma della *Conversazione/Performance*, ha introdotto una riflessione sulla musica composta ed eseguita nei campi di concentramento: l'Atrio del Palazzo Ducale di Carpignano Salentino cornice di un racconto e di un quartetto d'archi.

Nel titolo della serata individuiamo le coordinate all'interno delle quali si è articolata la nostra riflessione:



come può esserci libera produzione artistica, massima espressione dello spirito dell'uomo, in situazioni *di-sumane* e *in-umane* come quelle concentrare? Ovvero, esistono condizioni *così minime* da impedire il libero esprimersi dell'umana creatività? Questa la domanda che ci si pone scoprendo le numerose opere composte dai reclusi nei ghetti e nei campi di concentramento nazista, uno straordinario *corpus* di letteratura musicale denominata "*musica con-*



centrazionaria".

I fatti confermano che condizioni minime possano ritenersi sufficienti all'urgenza dell'esperienza artistica e dunque rimane da chiedersi: esistono spiegazioni "razionali" per spiegare questo fenomeno?

Condivido l'idea che una seria riflessione sull'argomento debba superare il concetto idealistico-romantico per cui l'artista in quanto tale, spinto da un "*amore incondizionato per l'arte*", sia disposto ad affrontare ogni difficoltà, pur di esprimersi; spiegazione d'edulcorato semplicismo che non sembra tener conto della realtà degli accadimenti, in relazione alle situazioni storico-culturali che li hanno determinati.

Il repertorio concentrazionario costituisce una tra le più importanti eredità della Storia ricevute dalla tragica fenomenologia delle deportazioni e della Shoah, materiale musicale d'enorme valore storico, documentaristico, scientifico e artistico. Nel momento peggiore della Storia, migliaia di uomini, scatenarono un'enorme esplosione di creatività, scrivendo a più mani un testamento musicale che segnò il punto più alto del pensiero umano e del linguaggio musicale di quegli anni, tanto che la storiografia del Novecento dovrà necessariamente essere riscritta e riconsiderata alla luce di questa voragine aperta dal recupero della musica dei Lager.

Per i numerosi musicisti dell'epoca, scrivere musica ha rappresentato l'unica possibilità di conservazione e affermazione della libertà di coscienza e di *resistenza spirituale*. In momenti in cui qualsiasi altra forma d'arte avrebbe costituito inevitabilmente causa di persecuzione senza alcuna possibilità di salvezza, la musica, vibrante voce delle coscienze, diventa una modalità d'espressione fondamentale testimoniata dalla notevole quantità di materiali musicali recuperati. Si tratta di materiali di vario genere, composti per organici strumentali e vocali diversi nel decennio compreso dal 1933 al 1945.

E' un repertorio d'estremo interesse per chiunque gli si avvicini da musicista-esecutore-interprete, così com'è stato nel mio caso, ma che richiede uno studio particolare, quando l'obiettivo si allarga e si comincia a considerare il *corpus* della musica concentrazionaria in maniera più articolata all'interno della più complessa fenomenologia della Seconda Guerra Mondiale, del Terzo Reich, del totalitarismo e della terribile tragedia della Shoah. Ecco allora che i riferimenti cambiano completamente e il musicista deve sapersi mettere da parte e cominciare a leggere questo repertorio con modalità "*altre*".

Così è stata la mia esperienza personale rispetto alla Musica Concentrazionaria, e così ho scelto di "raccontarla" all'interno della *Summer* sintetizzandola in questo breve percorso in cui fossero presenti i vari passaggi:

- L'esecuzione, proposta nella forma classica del quartetto d'archi;
- La riflessione critica;
- Il riferimento alla Puglia in relazione al fenomeno della musica concentrazionaria;
- Il repertorio scelto.

La *Conversazione/Performance* nella sua "duplicità" riflette, sul piano formale, la realtà "dissociata", che evidentemente vivevano quei musicisti: internati nei campi erano prima di tutto deportati, reclusi, prigionieri che dovevano lavorare come gli altri, ma come musicisti hanno cercato, fin dal primo momento, di continuare ad esprimersi e non solamente per loro stessi.



Nei lager nazisti la musica fu parte integrante dell'organizzazione della vita dei deportati: all'interno dei campi essa assunse un ruolo fondamentale nell'esaltazione dell'orrore e nell'annientamento della dignità umana. Suonata di continuo, la musica scandiva i ritmi della vita dei prigionieri. Durante le adunate e soprattutto durante le esecuzioni, a seconda dei campi di concentramento, un'orchestra costituita da detenuti, oppure un singolo solista, accompagnava l'evento con il cosiddetto "*Tango della morte*", un palese insulto alla dignità dell'individuo, che preludeva all'annientamento pressoché totale della sua persona. Allo stesso tempo, la musica fu anche strumentale a stemperare l'odio tra gli stessi detenuti, salvaguardando una più accettabile "vivibilità" nel campo, favorendo l'aggregazione e stemperando l'odio. I comandanti sollecitavano la nascita di piccole orchestre, scuole di musica, premevano per l'acquisto di strumenti musicali. Laddove non ci furono orchestre, si acui l'odio e la reazione violenta con forme acute di combattimento degli ebrei contro i militari del campo.

I significati e le funzioni della musica all'interno dei campi erano molteplici e, sebbene non tutti i prigionieri si occupassero direttamente di musica, la maggior parte di loro vi entrava in contatto in qualche forma, anche solo marciando al suo ritmo sulla via per andare o tornare dal campo di lavoro. In questo caso la musica, più che di conforto, era percepita come strumento di tortura, che *a volte dilaniava l'anima come ricorda Primo Levi*.¹ Fare musica avveniva su incarico dei sorveglianti, la voce dei Lager, quindi, s'inscrive nella più complessiva tragedia di distruzione e spersonalizzazione messa in opera dai nazisti nei Lager e nei Ghetti di Hitler.

A questa musica imposta, strumento d'oppressione, si contrapponeva un altro tipo di musica, quella auto-organizzata dai prigionieri. E' questa, propriamente, la *voce delle vittime*. Attraverso la musica, i deportati esprimevano paure, speranze, tormenti e cercavano tanto di dare forma, quanto di superare o dimenticare, per un breve periodo, la loro quotidianità. La musica diventava così protesta, resistenza, perfino azione politica.

Si consideri, inoltre, che per scriverla si ricorreva ad ogni mezzo, anche a quelli più estremi.

Rudolf Karel, detenuto politico, rinchiuso nel carcere di San Pancrazio a Praga, dove morì nel '45, scrisse il suo *Nonet* su fogli di carta igienica, che gli passava un guardiano del carcere. Lasciò rotoli di pentagrammi per pianoforte con accenni d'indicazioni timbriche.

L'annessione dei territori alla Germania nazista, comportava l'estensione, ai territori annessi, dei provvedimenti anti-ebrei, a cominciare dal divieto di frequentare scuole. In un'impressionante escalation di restrizioni al divieto di suonare, frequentare luoghi pubblici, possedere strumenti musicali, si giunse persino ad escludere autori ebrei dai programmi da concerto: proibiti tra gli altri Mendelssohn, Schönberg, Malher!

La risposta ad una repressione così dura fu la clandestinità, già da prima quindi della deportazione nel ghetto. Nel protettorato di Boemia e Moravia, e particolarmente a Praga, fin dal 1939 cominciarono una serie d'incontri clandestini per continuare a suonare ed ascoltare musica. Joža Krása ricorda che non si po-

¹ Cfr. Primo Levi, *Sommersi e Salvati*, Torino, Einaudi, 1986.



trebbe spiegare tutto questo, se non si tenesse conto di un aspetto particolare che caratterizzava l'*intelligenza* boema, cioè il percepire la musica come *necessaria*, necessaria come il cibo o il vestito. Questa percezione bastava per affrontare i gravi rischi cui ci si esponeva, pur di partecipare a quelle serate.

Deportati nei campi, saranno essi stessi protagonisti di un'attività musicale clandestina che i tedeschi dapprima perseguirono, poi non ostacolarono.

Particolare attenzione deve riservarsi all'esperienza della città-ghetto di Theresienstadt,² una sorta di "*campo modello*", pensato per gli ebrei del Protettorato di Boemia e Moravia, poi utilizzato per gli ebrei importanti e per alcune categorie protette.

Nel 1940 la città-fortezza di Theresienstadt fu trasformata in campo di concentramento. La funzione principale del campo era di collettore per le operazioni di sterminio degli ebrei, ma era utilizzato anche come campo di transito per gli ebrei diretti ad Auschwitz e ad altri campi di sterminio. Terezín, inoltre, ebbe anche una fondamentale funzione di propaganda al punto che Hitler nel giugno 1944, volle che qui fosse realizzato un film-documentario "*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*", "*Il Führer dona una città agli ebrei*", per mostrare il loro benessere sotto la protezione del Terzo Reich.

A Terezín furono rinchiusi ebrei (artisti, aristocratici e ufficiali dell'esercito), la cui deportazione in campi di concentramento regolari avrebbe destato troppo scalpore. In questo campo, sempre per ragioni di propaganda, sopravvisse una vita artistica, e, nonostante il sovraffollamento, i lavori duri e le condizioni di vita difficili, numerosi musicisti si dedicarono all'arte con risultati straordinari. Compositori, direttori d'orchestra e di coro, musicisti solisti e orchestrali, cantanti di coro e solisti, in gran parte morti nelle camere a gas, contribuirono a creare una stagione estremamente feconda.

Tra loro Gideon Klein, Viktor Ullmann, Pavel Haas, Hans Krasaa, promotori della cosiddetta *Entartete Musik*, la *musica degenerata*, bandita durante gli anni del nazismo.

Tuttavia, la musica a Terezín, non fu autorizzata sin da subito; inizialmente, infatti, chiunque fosse trovato in possesso di uno strumento musicale era giustiziato. Per i musicisti all'interno del campo si ebbe così un'estrema difficoltà a reperirne: violini, violoncelli, e contrabbassi venivano perciò introdotti illegalmente all'interno del ghetto, mentre già erano presenti nelle sale della *Kommandantur* (gli uffici del ghetto) un pianoforte e, nella chiesa, un *harmonium*. Le prime prove e i primi concerti avvenivano di nascosto nella vecchia caserma e nei sotterranei, ed erano perciò aperti soltanto ad una cerchia molto ristretta di persone. Solo in un secondo momento, le SS si resero conto di poter approfittare della necessità degli artisti di fare musica per i loro scopi di tortura e legalizzarono l'attività musicale, senza però accorgersi di innescare "una macchina formidabile di resistenza". Quotidianamente si tenevano concerti di musica classica e jazz, ma anche spettacoli di cabaret e concerti della banda. Pergolesi, Mozart, Smetana, Beethoven, Schubert. L'opera per l'infanzia *Brundibar*, di Hans Krasaa, un'opera di forte significato simbolico-allusivo, fu rappresentata a Terezín per ben 55 volte dai bambini del campo.

² op. cit.



L'arte ebbe un ruolo fondamentale nella costruzione del regime nazista. I tedeschi erano mediamente ottimi cultori di musica e molti ufficiali erano validi strumentisti. Per loro e le loro famiglie che abitavano in zone antistanti i campi, la musica era un eccellente intrattenimento serale, cui spesso partecipavano da esecutori.

La comunità ebraica di Theresienstadt si assicurò che tutti i bambini deportati potessero continuare il loro percorso educativo. Ogni giorno si tenevano lezioni ed attività sportive; inoltre la comunità riusciva a pubblicare una rivista illustrata, *Vedem*, che trattava di poesia, dialoghi e recensioni letterarie ed era completamente prodotta da ragazzi di un'età compresa tra i dodici ed i quindici anni. Le condizioni di Theresienstadt erano molto difficili: il cibo era scarso e nel 1942 morirono almeno 16.000 persone, inclusa Esther Adolphine (una sorella di Sigmund Freud).

Nel corso del 1943 circa 500 ebrei provenienti dalla Danimarca vennero inviati a Theresienstadt. Il loro arrivo ebbe una significativa importanza perché le autorità danesi insistettero presso il governo tedesco affinché la Croce Rossa avesse la possibilità di visitare il ghetto. A seguito di pressanti richieste, il 23 giugno 1944, ai rappresentanti della Croce Rossa internazionale, è accordato il permesso di visitare il campo al fine di dissipare le voci relative ai campi di sterminio. Per eliminare l'idea di sovrappopolazione del campo molti ebrei furono ulteriormente deportati ad Auschwitz. L'amministrazione del campo si occupò di costruire falsi negozi e locali, al fine di dimostrare la situazione di benessere degli ebrei nel campo. I danesi, che sarebbero stati visitati dalla Croce Rossa, erano stati temporaneamente spostati in camere riverniciate di fresco contenenti non più di tre persone per camera. Durante la visita, gli ospiti poterono anche apprezzare l'esecuzione dell'opera musicale *Brundibar*, coronamento della mistificazione messa in atto dal regime.

Il 3 maggio del 1945 il controllo del campo fu trasferito dalla Germania alla Croce Rossa e cinque giorni dopo Theresienstadt fu definitivamente liberata dalle truppe sovietiche avanzanti.

Anche Auschwitz aveva le sue orchestre. Una di queste era formata da 47 musiciste tra le più valenti dell'Europa del tempo e si avvale della collaborazione di due artiste di straordinario spessore: la pianista e cantante Fania Fenelon e la violinista Alma Rosé, nipote di Gustav Malher. Fania, cantante professionista francese d'origini ebraiche, ha un ruolo fondamentale all'interno del gruppo: conosce la musica e può orchestrare i brani. Molte deportate riuscirono a salvarsi grazie alla tenacia e all'influenza delle due artiste.

La performance tenutasi il 26 agosto scorso, ha voluto dar voce a questi musicisti. Nella scelta del repertorio si è voluta collocare la sintesi di queste diverse "prospettive": dalla fruizione musicale, alle diverse funzioni della musica all'interno del campo, cioè dalla musica eseguita, alla musica composta, passando attraverso la musica etnica, voce delle diverse minoranze reclusi.

Mendelsson, il grande musicista escluso a seguito dei provvedimenti antisemiti, il compositore tedesco cui la cultura occidentale deve la riscoperta di Bach. Emilé Goué, autore francese tra i più interessanti in ambito concentrazionario. La musica Klezmer non solo musica d'ebrei, ma simbolicamente voce di rom, sefarditi, turchi, omosessuali, ecc.

Mozart del *Lacrimosa*, dal *Requiem*, in una versione per quartetto curata da Peter Linchtental, allievo dello stesso Mozart, per rievocare nell'intensità del dolore materno, la traccia di un dolore inesprimibile ed inconsolabile.



La nostra Puglia partecipò all'esperienza musicale concentrazionaria con tre autori: Charles Abelés, Salvatore Lopez e Lorenzo Lugli per il tramite di Domenico Morra. In particolare ricordiamo Charles Abelés, internato nella Casa Rossa d'Alberobello dal 1940. Ad Alberobello Abelés godette di un regime di semilibertà, che gli permise di proseguire la sua attività musicale. La famiglia Nardone, che gli mise a disposizione un pianoforte, gli consentì di dedicarsi all'insegnamento pianistico e continuare la sua attività di musicista, cui varrà la pena dedicare ulteriori approfondimenti.

Come sia stato possibile che un'attività dello spirito così complessa sia riuscita ad esprimersi in condizioni di tale *dis-umanità* rimarrà un mistero per ciascuno di noi.

L'uomo della storia si rivela al di fuori della sua stessa storia riuscendo a superarla grazie all'arte. In particolare, nel nostro caso è la musica ad essere stata strumento per affrontare la storia e superarla.

Diffondere il patrimonio concentrazionario, conoscerlo, "*praticarlo*" vuol dire dar voce a questi uomini che, non da eroi, ma nella loro fragile umanità, hanno donato al mondo il loro sguardo sulle atrocità che vivevano.

L'arte dà voce e vita, perciò rievocare è *necessario* affinché si possa dar voce e vita, quella vita che una spietata crudeltà ha tolto ad incolpevoli bambini che disegnavano farfalle, a giovani, ad anziani, ad una generazione d'eccellenti musicisti non ancora trentenni che, se sopravvissuti, certamente avrebbero cambiato il volto della musica del Novecento.

Siamo in una società che non sa più fare i conti col il dolore e con la sofferenza e che pure quotidianamente continua ad innalzare barriere d'ogni tipo. La potenza rievocativa e semantica dei suoni è uno strumento prezioso per il necessario operare a favore di una cultura della memoria perché dalla conoscenza sia efficacemente promosso l'incontro e il rispetto più profondo per l'altro, per tutti naturalmente e specialmente per i più giovani.

Joža Kraza a proposito della *intelligenza* boema scrive:

*«Per coloro che ne facevano parte andare ad un concerto o all'opera non era in alcun modo un passatempo, una distrazione, un obbligo sociale o un capriccio; si trattava piuttosto di un modo di concepire la vita, di un aspetto essenziale dell'esistenza, tanto indispensabile quanto le necessità vitali, come il bere e mangiare».*³

Forse è questa una risposta possibile anche per i nostri interrogativi, che l'esperienza dei campi di concentrazione in qualche modo conferma. Possiamo imparare che la musica per l'umanità in generale, per la società nei singoli individui è fondamentale, è una necessità, ci fa bene,... linfa vitale che sana.

La mia conclusione è del tutto informale e vuole esprimere un particolare ringraziamento al prof. Colazzo e con lui all'intero staff organizzativo della *Summer 2013* per lo spazio che ha voluto riservare a questa riflessione e per le modalità scelte, grazie alla sensibilità del pubblico attento e generoso del 26 agosto, e un grazie speciale ai miei preziosi amici del quartetto "*AlterAzioni*": Palma Pesce, Donatella Milella, Matteo Notarangelo.

3 J.Kraza, op.cit. p.84